

ECOGRAFÍA

LA CUARTA NOVELA DE UMBERTO ECO, *BAUDOLINO*, ESTÁ YA EN LAS LIBRERÍAS ARGENTINAS.

A CONTINUACIÓN, UN POCO DE HISTORIA PARA COMPRENDER EL "FENÓMENO ECO" EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA Y LOS DEBATES TEÓRICOS Y POLÍTICOS CONTEMPORÁNEOS.

Eco, S.A.

POR DIEGO BENTIVEGNA

En 1998 Einaudi publicó una novela de más de seiscientas páginas, acompañada de una atronadora campaña publicitaria, con el enigmático título *Q*, que Mondadori acaba de distribuir en castellano. La autoría de la novela, que narra las vicisitudes de un estudiante alemán del teología del siglo XVI (el propio Q) a través de una Europa desgarrada por las luchas de religión y la guerra de los campesinos desencadenadas por la Reforma protestante, fue asumida por un personaje muy conocido por los frecuentadores de los sitios de la red dedicados a repensar las relaciones entre arte, medios y política: Luther Blissett. Bajo ese nombre se nucleaba, en realidad, un grupo de jóvenes escritores residentes en Bolonia que pasaban sus días entre los debates políticos de la ciudad más roja de Italia, el trabajo en la industria cultural del próspero Norte y el *otium* intelectual. Esto, sin embargo, se sabría sólo luego de un largo debate público en torno de la "verdadera identidad" del autor de la novela, que no ahorraba la asimilación de Blissett con el Anticristo.

Apenas salida *Q*, algunos medios italianos señalaron a Umberto Eco (que, se sabe, dicta cátedra en Bolonia), sino como autor directo, al menos como instigador del proyecto *Q*, y, ya que estamos, como el Anticristo mismo. La hipótesis tenía sus fundamentos. Luther Blissett es un "nombre múltiple" que las erráticas multitudes que proliferan en el universo de la web tomaron de un mediocre jugador negro del Milan de los años 80 odiado por los neofascistas. La legión de Luther Blissett hizo manifiestas desde un principio sus afinidades electivas con el universo desplegado por Eco en *El péndulo de Foucault* (1988). Es más, la idea misma del nombre múltiple se inspira en ciertos planteos en torno al borgeano personaje de Milo Temesvar, que Eco hace funcionar en muchos puntos de su obra, ficcional y no ficcional, desde su primera aparición en 1964 en el celebérrimo *Apocalípticos e integrados*, en los años en que la semiótica se configuraba como brazo teórico de la neovanguardia poética conocida como Gruppo 63 (más allá de la ácida descalificación que Eco sufrió por aquellos años por parte del gigante neovanguardista Edoardo Sanguinetti).

A todo esto vino a agregarse, en 1997, la circulación en diarios y editoriales de un escrito paranoico, *Il nome multiplo di Umberto Eco*, firmado con la sigla K.M.A. Tomando como punto de partida el apoyo histórico de Eco a la *sinistra* italiana, el opúsculo afirma, además del éxito del evangelio semiótico del autor de *El nombre de la rosa* entre los jóvenes italianos:

- La responsabilidad de la "mente malata di Umberto Eco" y del entorno de semióticos y comunicólogos de Bolonia en el diseño de la campaña electoral que, explotando los mecanismos de la cultura de masas a los que dedican su actividad académica, provocó la derrota del zar mediático Silvio Berlusconi en manos de la izquierda en las elecciones de 1996.
- El lugar determinante de Eco (sobre todo como consecuencia del artículo "Para una guerrilla semiológica" de 1967, donde se postula la necesidad de abandonar la crítica distanciada de los medios, exasperar sus contradicciones internas y politizar su recepción) en la redefinición de la lucha por la hegemonía como lucha cultural (heredad de Gramsci) en términos de lucha en y por los medios masivos.
- La legitimación de las nuevas prácticas culturales de las juventudes urbanas (sobre todo de las nucleadas en los Centros Sociales, estigmatizados por la derecha italiana como reencarnación de la violencia política de los 70) en el "neoagnosticismo" propugnado por Eco en sus libros teóricos y ficcionales. En efecto, en la semiótica tal como es pensada por Eco en el *Tratado de semiótica general* (1975) y en *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984) no hay trascendencia, no hay un afuera de la semiosis, del proceso de sentido: un signo no hace sino remitir a otro signo, que a su vez remite a un tercero y así *ad infinitum*.

En los últimos tiempos las cosas han cambiado bastante. Los muchachos de Bolonia abandonaron a Luther Blissett y adoptaron, por fundamentadas razones geopolíticas, el nombre chino de Wu Ming. El colectivo, autodefinido como "una empresa de narraciones, política y autónoma" publicó ya varias novelas (como *Libera Baku ora*, *Asce di guerra* y *Havana Glam*) y un manifiesto en el que reconocen la afinidad entre su postura estética y el pensamiento de Toni Negri. Además, Bolonia ha dejado de ser una roca inexpugnable de la izquierda y desde 1999 la alcaldía de la ciudad permanece en manos de la derechista Forza Italia. Para colmo, Berlusconi, a pesar de las diatribas de Eco, ha vuelto a ocupar el cargo de presidente del Consejo de Ministros, aliado de la Liga del Norte y de los neofascistas.

Todo en la Península parece fluir rápida y caóticamente, como la Europa oscilante y en fuga desentrañada en *Q*: ese campo de tensiones semióticas que nunca llega a estabilizarse y en el que cada uno puede ser todos y, al mismo tiempo, nadie. ♣

Webeando

El sitio oficial de Wu Ming es http://www.bambinidisatana.com/wuming.

Contiene la declaración programática del grupo y un completo archivo bibliográfico con la recepción de las obras del grupo en las páginas culturales de los diarios italianos y la versión descargable de todas las publicaciones del grupo, de *Q* (1998) a *Havana Glam* (2001). Imperdibles, los afiches de las presentaciones del grupo en diferentes ciudades italianas. Hay también un sitio dedicado al "caso Blissett", que incluye la versión completa del opúsculo *Il nome múltiplo di Umberto Eco*: www.geocities.com/CapitolHill/Lobby/5999 y varios sitios dedicados a genio y figura de Umberto Eco. En inglés, lo más completo se halla en el sitio *Semiotics* (www.carbon.cudenver.edu/~mryder/itc_data/semiotics.html), de la Universidad de Colorado. *Porta Ludovica* (www.libyrinth.com/eco/index.html) contiene una surtida selección de reportajes y de otras intervenciones periodísticas del semiólogo italiano. Además del sitio de la Universidad de Bolonia (http://andromeda.dsc.unibo.it/), se puede consultar el de la revista *Golem*, codirigida por Umberto Eco, que se actualiza mensualmente (http://www.enel.it/it/enel/magazine/golem/). ♣



POR DANIEL LINK

En 1982, el profesor Umberto Eco (1932), conocidísimo en los ambientes académicos por su erudición medievalista, sus obsesiones semiológicas y sus agudos análisis de la cultura mediática (ver recuadro aparte), publicó un novelón imposible. "Había pensado darle a Franco Maria Ricci *El nombre de la rosa* para su *collana blu* (colección azul). Hacer de él un objeto escogido. Pero después lo leyó el entonces director editorial de Bompiani, Di Giuro. Se quedó entusiasmado y declaró: '¡Voy a hacer 30 mil copias!'. Yo pensé que estaba loco", declara ahora que comienza a circular en Occidente *Baudolino*, su cuarta novela.

UN AUTOR APOCALÍPTICO

Todo el mundo sabe lo que pasó después de *El nombre de la rosa*. El éxito inesperado en Italia, Francia, España, Inglaterra. Cientos de millones de ejemplares vendidos en todo el mundo. Una adaptación a la pantalla grande protagonizada por Sean Connery y Christian Slater. Umberto Eco triunfaba allí donde no debería haber triunfado. Todavía no se han explicado las razones de un suceso semejante para un libro que, careciendo de toda sofisticación, de todos modos sigue estando bastante por encima de los estándares de la literatura de la tierra media (del "bestsellerismo"). Novela cultísima, *El nombre de la rosa* examinaba las relaciones entre saber y poder en el corazón mismo de la Edad Media occidental a partir de una serie de crímenes que se sucedían en una misteriosa y rica abadía. Si, por un lado, Eco se proponía abonar las corrientes historiográficas que, desde mediados del siglo pasado, se empeñaron en desmentir el carácter sólo "bárbaro" del medioevo católico, por el otro su novela incorporaba, a partir de una trama sencilla y deliciosa, el gran tema de su época. El fin de la modernidad, debatido filosóficamente entre Lyotard, Habermas y una cohorte de "pensadores" de distinta inserción teórica (Daniel Bell, Fredric Jameson, Andreas Huyssen), encontraba en *El nombre de la rosa* su definitiva formulación novelesca. Esa persecución imposible de un saber (el perdido segundo libro de la *Poética* de Aristóteles), la decadencia de la cultura monástica y la quema de libros de la riquísima biblioteca de la abadía que circula como escenario de la novela, funcionan como metáfora exacta del derrumbe de un mundo: el mundo de la cultura letrada definitivamente desplazado por la cultura industrial.

El propio Eco había reflexionado sobre las tensiones entre esos dos mundos en un célebre artículo de la década del sesenta, "Apocalípticos e integrados". *El nombre de la rosa*, de ahí su importancia, arrasaba en el universo de la cultura industrial, demostrando su carácter perfectamente integrado a los mecanismos industriales de producción cultural, precisamente a partir de la tematización del Apocalipsis. Son precisamente las versiones del *Apocalipsis* que Jorge de Burgos, el siniestro ex bibliotecario ciego, incorpora al catálogo de la "mayor biblioteca de la Cristiandad" lo que fundamenta su poder dentro de la abadía. Y los versos del *Apocalipsis* (como la Ideología, por otra parte) encubren (a la vez que ordenan) los sucesivos asesinatos. "Apocalíptica" por su tema (y por la melancolía de su punto de vista): "integrada" por su efectiva circulación por el mundo, *El nombre de la rosa* venía a plantear, por primera vez, un objeto literario de un orden nuevo, sin ningún tipo de inocencia (de allí la reivindicación política que ciertos jóvenes rojos boloñeses hacen hoy de su obra: ver recuadro).

Después, ni la aburrida *El péndulo de Foucault* (1988) ni la mediocre *La isla del día de antes* (1994) consiguieron repetir el suceso. Parecía que Eco había sido, simplemente, un profesor con suerte: había estado en el lugar indicado, con el saber indicado, y nada más. Ahora, *Baudolino*, que vuelve a la Edad Media por diferentes caminos, nos obliga a pensar todo de nuevo.

UN AUTOR INTEGRADO

"Baudolino –ha declarado Umberto Eco– es un chico que vive en el campo, en Marengo, más o menos donde en 1168 nacerá la ciudad deAlejandría, cuyo patrono será precisamente San Baudolino. Baudolino es un granuja, parecido a los que existen en muchas mitologías autóctonas: en Alemania lo llaman Schelm; en Inglaterra, Trikster God. El libro, que en este aspecto es una novela picaresca, cuenta sus aventuras por diversos territorios. El padre de Baudolino es el mítico Gagliaudo Aulari, que salva a Alejandría del asedio de Federico I Barbarroja."

Para los argentinos, Baudolino es un pichón de Don Mateo, aquel genial peluque-







EN LA PÁGINA ANTERIOR: ILUSTRACIÓN DE LOS *EVANGELIOS* (CONSTANTINOPLA, SIGLO XI). DE IZQUIERDA A DERECHA: MOSAICO DEL EMPERADOR JUSTINIANO (527-565) Y SU CORTE, RUINAS DEL MONASTERIO DE CRISTO PANTOCRÁTOR CONSTRUIDO POR ENCARGO DEL EMPERADOR JUAN II COMNENO EN 1136, EZEQUÍAS ENFERMO Y EL PROFETA ISAÍAS EN EL *FLORILEGIO* DE JUAN DAMASCENO (*SACRA PARALLELA*). AL PIE: EL REY SALOMÓN (CONSTANTINOPLA, SIGLO X)

ro televisivo desempeñado por Fidel Pintos, un mentiroso patológico de cuyo capricho dependía la historia entera de la humanidad. Así como Don Mateo era amigo íntimo de todos los presidentes del mundo, del Papa y las grandes estrellas del cine mundial (como quien dice "¿Bin Laden? Yo le enseñé a leer el *Corán*"), así Baudolino se convierte, por esos azares de la vida de un pícaro y por su propia fantasía (queda claro que a Baudolino no hay que creerle nada de lo que dice), en hijo adoptivo de Federico I Barbarroja (1152-1190), el emperador germánico que, habiendo conseguido un precario equilibrio de poder entre los Hohenstaufen y los Güelfos, restablece la autoridad imperial sobre las comunas italianas que, durante largo tiempo (desde los tiempos de Carlomagno), habían gozado de autonomía, y vuelve a imponer la hegemonía imperial frente a la influencia del Papado.

Según su propio relato, las cuatro campañas italianas de Federico Barbarroja resultan de la inspiración política de Baudolino (que es también su involuntario asesino). Pero no sólo eso: en el fondo, Eco relee la historia de ese período como fruto de las invenciones de un muchachito que después crece y junto a una pandilla de amigos –astutamente, el profesor de Bolonia incluye a un musulmán rubio y a un judío en la pandilla de mentirosos– inventa la legitimación del imperio por parte de los juristas boloñeses, parte del epistolario de Abelardo y Eloísa, la leyenda del Grial (como la contará más tarde Wolfram von Eschenbach). Son él y sus amigos los que inventan la mítica carta del preste Juan, que realmente circuló en aquella época, describiendo un legendario reino cristiano en Extremo Oriente, que será lo que Marco Polo sale infructuosamente a buscar por el mundo.

Como si todo esto fuera poco, nos enteramos de que la historia oficial del Occidente católico es la invención de un antepasado de Don Mateo a través del relato que Baudolino hace de su vida y sus aventuras a Nicetas Coniates, probablemente el más grande historiador bizantino, durante los penosos sucesos de abril de 1204.

UNA RECAPITULACIÓN HISTÓRICA

Los hechos que cuenta *Baudolino* son inmediatamente anteriores a los que tematiza *El nombre de la rosa* (que, aunque guarda deliberadamente silencio sobre la fecha exacta de la semana fatídica que narra, cuenta hechos necesariamente posteriores a 1231, cuando el Papa confía el Santo Oficio de la Inquisición a la orden de los Dominicos, fundada en 1216). Pero, además, el punto de vista es muy diferente. "*El nombre de la rosa* hablaba del mundo monástico, éste habla del mundo laico, de la corte imperial de Federico Barbarroja, los enfrentamientos entre imperio y comunes, la Tercera Cruzada (a la que él mismo le empuja), y así sucesivamente. *El nombre de la rosa* es culta, *Baudolino* es popular. *El nombre de la rosa* está escrita en estilo elevado; *Baudolino*, en estilo vulgar. El lenguaje es el de los campesinos de la época o el de los estudiantes parisinos que hablan como los ladrones. Nada de latín, salvo alguna palabra suelta", dice Umberto Eco.

Lo que no dice es precisamente lo que hace de *Baudolino* un libro tan oportuno como *El nombre de la rosa*. Si su primera novela puede leerse como una intervención en la definición del presente (esos años ochenta que habrían aniquilado para siempre las utopías modernas), ésta puede leerse como una interpretación de las relaciones entre un cualquiera (Baudolino) y un representante de un gigantesco y decadente imperio (Nicetas).

Rápidamente: en 476 cae el Imperio Romano de Occidente, que es sustituido por un mosaico de reinos germánicos con arreglo a su propio derecho pero respetando, en general, la cultura romano-cristiana. Lo que se salva del derrumbe es una gigantesca unidad administrativa y cultural, el Imperio Romano de Oriente, que sobrevivirá casi milagrosamente hasta el 29 de mayo de 1453, cuando Constantinopla (defendida por bizantinos, genoveses y venecianos) cae en poder de los turcos.

El fin de Bizancio marca el fin de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento. Los doctos bizantinos emigrados llevan a Italia la cultura antigua, provocando el florecimiento del Humanismo; la dirección de la Iglesia ortodoxa pasa al zar y a Moscú ("tercera Roma") y, perdido el acceso al mar Negro y la vía de comunicación con la India, los europeos se ven forzados a buscar un nuevo camino que conducirá al descubrimiento de América en 1492.

En el corazón de esa historia "bizantina", el 14 de abril de 1204, Baudolino se encuentra con Nicetas Coniantes, discípulo de la gran historiadora Ana Comnena. Ese día, los aventureros de la cuarta cruzada, que por segunda vez en dos años invadían la ciudad, a la que odiaban desde el gran cisma de 1054 (provocado por doctrinas encontradas sobre la naturaleza de Cristo), incendiaban Constantinopla y se entregaban al mayor saqueo de reliquias y objetos artísticos de toda la Edad Media.

Encerrados por necesidad, Baudolino y Nicetas conversan y cada uno le cuenta al otro su historia y su punto de vista: el punto de vista de un pícaro de pueblo italiano, el punto de vista de un docto señor "grecano" de Bizancio. Por supuesto, pronto quedará claro que Baudolino es, según su relato, *también* responsable de muchos de los sucesos y vaivenes de fortuna del último de los imperios clásicos (como quien dice: "el ántrax, ah sí: *yo* les enseñé cómo fabricarlo").

Un poco más allá del vandalismo de los caballeros católicos, los turcos y los árabes se preparan para acabar con Bizancio que, después de los acontecimientos de 1204, ya no podrá recuperar su antiguo esplendor.

Y UNA NOVELA

No importa si nuestro presente es una nueva Edad Media. Lo que importa es que Umberto Eco, desde *La estrategia de la ilusión*, nos ha convencido de que ésa es una analogía posible (así como, desde el *Tratado de semiótica general*, nos ha convencido de que un signo es eso que sirve para mentir). Más allá de las interpretaciones, *Baudolino* se refiere a un imperio decadente. Su protagonista, el joven mentiroso, es sucesivamente un eficaz agente de prensa y propaganda gubernamental y el inventor de la máquina narrativa de la cultura industrial: todo lo que Baudolino cuenta haber hecho después de la muerte de Federico Barbarroja (su viaje en busca del reino mítico del Preste Juan, los seres con los que entabla relación en el principado de Pndapetzim) sólo puede compararse con una sobredosis de Disneylandia o de *La guerra de las galaxias* (se trata, de paso, de la parte más aburrida de la novela).

Como en *Las mil y una noches*, Baudolino sabe que su suerte pende de la eficacia de su relato. Nicetas seguirá ofreciéndole esas comidas sofisticadísimas mientras el joven lo mantenga entretenido, lejos del desastre de la Cuarta Cruzada.

Es que la destrucción de Constantinopla no es obra de ese Oriente amenazante sino de las propias fuerzas de una Europa atrapada en sus contradicciones económicas, políticas y doctrinarias. "Al estudiar aquella época –ha dicho Umberto Eco– he entendido muchas de las razones de la crisis política italiana de hoy." Tal vez un poco más. Tal vez mucho más. *Baudolino*, más allá de las mentiras (o precisamente por eso), bien puede ser una ecografía del presente. ♣

Las palabras de Umberto Eco citadas aparecieron en diferentes entrevistas que concedió a medios españoles cuando se distribuyó la primera edición de su novela.



La traducción no miente

Párrafo aparte merece la excelente traducción de Helena Lozano Miralles. Es que Eco, porque habla de su ciudad, intentó imitar su dialecto. "Me ha sorprendido encontrar en los documentos oficiales de la época –confesó el autor– los nombres de los alejandrinos que fundaron la ciudad: ¡son los mismos que los de mis compañeros de colegio! Me he divertido mucho. He inventado un italiano imaginario. No son páginas eruditas, son páginas cómicas." La traductora declara, en un bello epígrafe a la novela, haber descartado "la idea de traducir variedades regionales italianas con variedades peninsulares de origen romance (gallego o catalán), o con desviaciones de la norma, que podría indicar una categoría social". No es el único rasgo de lucidez de esta traducción, pero alcanza para caer de rodillas ante ella.

WITH LOVE AND SQUALOR
Kip Kotzen y Thomas Beller (eds.)
Broadway Books
Nueva York, 2001
194 págs., U$S 12,95

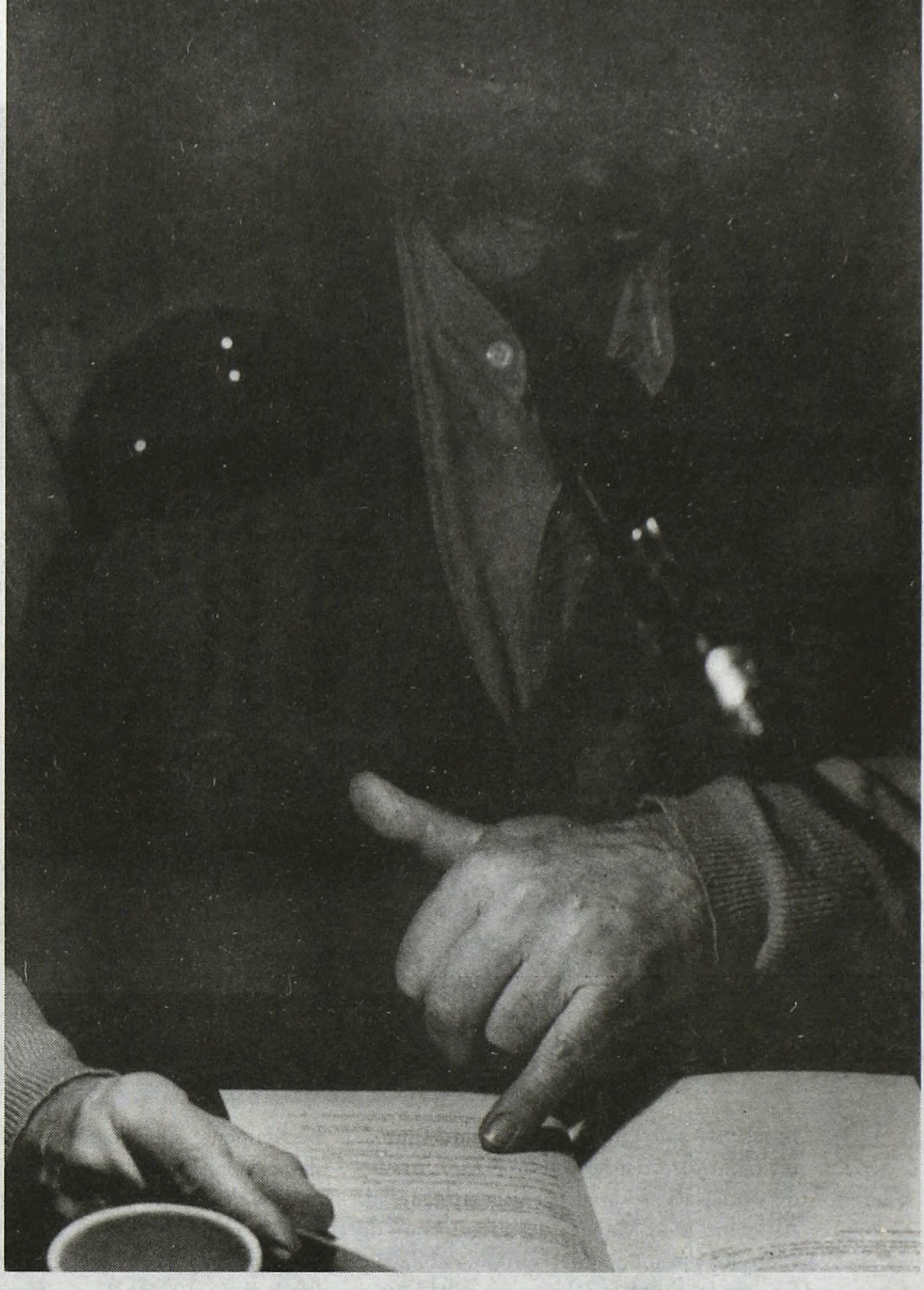
"Yo salingerizo, tú salingerizas, él salingeriza, nosotros salingerizamos, vosotros salingerizáis, ellos salingerizan." A esta altura del asunto, se sabe, es fácil que el apellido de un artista mute a adjetivo; lo difícil, lo raro, lo excepcional es que un apellido se convierta en verbo. *Salingerizar* viene, claro, de Jerome David Salinger, escritor fantasma y perdido en el espacio desde hace casi cuarenta años quien, sin embargo, sigue ahí influyendo, preocupando, fascinando a escritores y lectores por partes iguales, como una cruza entre el monolito de *2001: Odisea del espacio* y el trineo Rosebud de *Citizen Kane*. Sí, Salinger, al mismo tiempo, como enigma universal y explicación de todos los misterios.

Luego de la publicación de biografías difusas, *memoirs* despechadas de ex novias adolescentes e hijas perturbadas, películas como *Field of Dreams* y *Finding Forrester* apoyadas en su leyenda, e innumerables teorías tabloides (donde se habla de su afición a las nenas de series televisivas como a beber su propia orina) que han desmontado su persona y su personaje con la misma potencia dedicada a Michael Jackson (otro gran *freak* norteamericano), resulta más que auspiciosa y necesaria la edición de este librito donde lo que se examina –desde todos los puntos de vista posibles– la figura del cuentista y novelista por encima de la del generador de rumores sin-zen-tido. *With Love and Squalor* –que le pide de tapa tipográfica y medio título prestado a "Para Esmé, con amor y sordidez", acaso el mejor relato de Salinger; y subtitulado "14 escritores responden a la obra de J.D. Salinger"– investiga las luces y la sombra terrible del autor de *El cazador oculto* y la saga de la familia Glass con una balanceada mezcla de adoración al Jehová que inspiró una vocación y que abandonó a sus hijos. Está claro que el influjo de Salinger –otra vez: en el principio era el Verbo y el Verbo era *Salingerizar*– no es tema sencillo y que, por momentos, puede bordear lo patológico (de ahí la predilección que los magnicidas cazadores de "falsos" tienen por la figura evangélica de Holden Caulfield) y que su obra, aunque breve, tiene la contundencia de un ántrax literario. Sí, leer a Salinger –ser *salingerizado*– equivale a contagiarse primero y después, según el caso, la necesidad casi desesperada de descubrir una vacuna o vivir felizmente contaminado por el resto de los días.

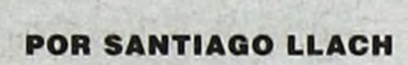
Los catorce ensayos incluidos en *With Love and Squalor* –casi todos ellos firmados por gente desconocida para el lector en castellano, pero no importa, porque aquí la estrella es Salinger– muestran una y otra vez esta contra-

CONTINUA ▸

El canto del viejo soldado



VALER LA PENA
Juan Gelman
Seix Barral
Buenos Aires, 2001
160 págs., $ 12



POR SANTIAGO LLACH

"La poesía es esto./ Y luego, escríbelo", anotaba Juan Gelman en el último poema de *Violín y otras cuestiones*, su primer libro, publicado en 1956. Su obra, un curso largo y ardoroso de poesía civil, ha sido siempre una tentativa multiplicada, emperrada en captar la poesía que, anterior a la escritura, hay en el mundo, o más bien en la ciudad.

Se ha insistido con persistencia en los rasgos comunes que recorrían muchos de los poetas que empezaron a publicar hacia los años sesenta, y se los ha agrupado muchas veces bajo el nombre de coloquialismo. Lejos de adscribir a una coherencia programática, la poesía es en Gelman el lugar donde asoman la necesaria endeblez de una voz personal, individual, y una voluntad de indagación en la que se refleja eso que bien describe la vieja frase hecha: una conciencia desgarrada.

¿En qué momento el lenguaje, patrimonio común, se vuelve individual? En *Valer la pena*, que contiene 136 poemas escritos entre 1996 y 2000, Gelman vuelve a elegir algunas palabras que retoman viejas obsesiones personales: pájaro, deseo, alma, noche, amor, compañeros, muerte, caballo, niño, memoria. Son también palabras clave de la historia de la literatura. Su voz recurre a préstamos en su hambre de lecturas, como en "Rones", ese poema entrañable para todo lector de poesía en el que enlaza con pasión de sibarita al romano Catulo y a los nicaragüenses Darío y Martínez Rivas (tal vez en homenaje al epicúreo Paco Urondo, de quien Gelman recoge la frase que titula el libro). Pero esa voz nunca es engolada, y hace un culto de cierta falta de énfasis.

A través de los nombres de personas (Andreíta, Mara, José, Gerarda, Marcela) y de lugares (Rusia, Serrano y Corrientes, café Colón de Malabia y Corrientes), el poeta le ofrece al lector sus señas particulares. Por supuesto, esas experiencias formadoras de la persona de Gelman que son la literatura y la política entran también a través de nombres y referencias (Eduardo Milán, Hugo Gola, Paco Urondo, Marx, elecciones democráticas, militares). Gelman imagina y talla en sus poemas las advertencias de la realidad ("Cuidado con el país que existe. Cuidado con el país que no existe"). Pero, para el poeta, la poesía no es necesariamente un arma sino sobre todo el lugar donde sueña y lidia con la reparación, el remanso y el recuerdo. Es por eso, porque cree que ahí se puede integrar la experiencia, que se permite incluso nombrar lo peor (CCD Automotores Orletti, El Vesubio).

Muchos de los poemas de *Valer la pena* ensayan poéticas con intensidad. "Escribe porque/ la vida lo escribe y cree/ que escribe sobre/ lo que ella no sabe", dice Gelman en un poema dedicado a la luna. En "Otoño" se permite esa ironía tierna que ya otras veces usó: "Dado que la vena poética no es/ una arteria donde circulan/ vehículos de toda clase, me/ pregunto/ hasta qué punto/ esta rima molesta la interrogación".

Finalmente, la poesía experimenta que la definición se convierte también en abandono: "La piedra está al sol, la cubren/ de ideas que velan/ su relación con la verdad". La voluntad pelada de la búsqueda convierte la exposición en un motivo de amor. Estos poemas, ha dicho Gelman, no son sino cartas personales que ha decidido mostrar después a los demás. Cultivo delicado de un viejo vicio, buceo provisional en la sintaxis, lugar donde se sintetiza la experiencia, la poesía es también allí donde el poeta acude en resguardo de su propia voz. "Nadie te enseña a ser vaca./ Nadie te enseña a volar en el espanto./ Mataron y mataron compañeros y/ nadie te enseña a hacerlos de nuevo." Toda escritura es escritura de futuro. Como el canto melancólico de un viejo soldado (que sabe mejor que antes, pese a todo, dónde, con quién y contra quién está), este libro conmovedor no es una máquina de guerra sino el ejercicio de una vieja función, la de transformar el dolor y devolverle a la lengua algo casi imposible ya: el poder de captar la emoción colectiva. ♣

Antonio Berni, poeta

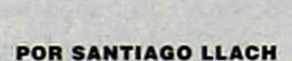
Antonio Berni murió el martes 13 de octubre de 1981. Antes, había pintado a Graciela en tres enormes cuadros memorables (uno de ellos inconcluso). Por este motivo, con un enorme orgullo, ella se considera "su última Ramona". A veinte años de la muerte del maestro, Graciela autorizó a la revista *ramona* (recientemente distinguida por la Asociación Argentina de Críticos de Arte como "revista del año" y con el Premio a la Difusión de la Actividad Plástica) a reproducir, con exclusividad, algunos de los poemas y cartas que Berni le escribió entre marzo y septiembre de 1981. Para Graciela, Ramona es mucho más que una prostituta, es un arquetipo femenino más amplio, que obviamente tiene que ver con el sexo: una mujer vulnerable que vive una vida marginal porque no tiene la protección oficial de un hombre. Del número 18 de *ramona*, que acaba de aparecer, reproducimos uno de los textos de Berni. ♣

Diez y veinte cien años pasarán
tus huesos y los míos
reposarán alejados un día
en columbarios
o en la tierra
silenciosos y extraños.
Derrumbada la morada del amor
con sus escombros muertos
no se la puede ya reconstruir.
En un lugar, levantará el amor,
otras mansiones
con otros materiales
en perpetua metamorfosis
de la vida
el espíritu
la carne
y el corazón.

29-3-81

WITH LOVE AND SQUALOR
Kip Kotzen y Thomas Beller (eds.)
Broadway Books
Nueva York, 2001
194 págs., U$S 12,95

"Yo salingerizo, tú salingerizas, él salingeriza, nosotros salingerizamos, vosotros salingerizáis, ellos salingerizan." A esta altura del asunto, se sabe, es fácil que el apellido de un artista mute a adjetivo; lo difícil, lo raro, lo excepcional es que un apellido se convierta en verbo. *Salingerizar* viene, claro, de Jerome David Salinger, escritor fantasma y perdido en el espacio desde hace casi cuarenta años quien, sin embargo, sigue ahí influyendo, preocupando, fascinando a escritores y lectores por partes iguales, como una cruza entre el monolito de *2001: Odisea del espacio* y el trineo Rosebud de *Citizen Kane*. Sí, Salinger, al mismo tiempo, como enigma universal y explicación de todos los misterios.

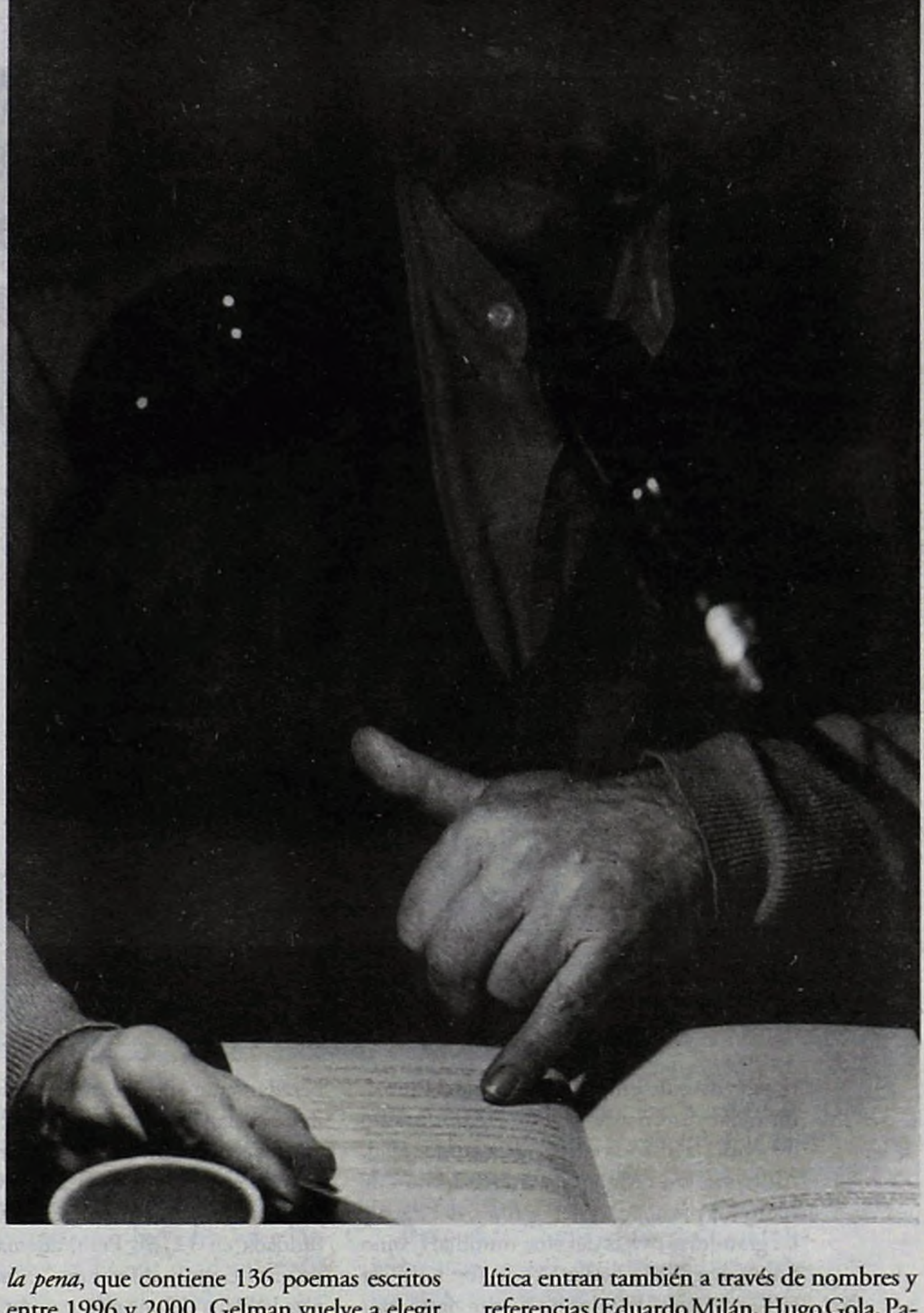


Luego de la publicación de biografías difusas, *memoirs* despechadas de ex novias adolescentes e hijas perturbadas, películas como *Field of Dreams* y *Finding Forrester* apoyadas en su leyenda, e innumerables teorías tabloides (donde se habla de su afición a las nenas de series televisivas como a beber su propia orina) que han desmontado su persona y su personaje con la misma potencia dedicada a Michael Jackson (otro gran *freak* norteamericano), resulta más que auspiciosa y necesaria la edición de este librito donde lo que se examina –desde todos los puntos de vista posibles– la figura del cuentista y novelista por encima de la del generador de rumores sin-zen-tido. *With Love and Squalor* –que le pide tapa tipográfica y medio título prestado a "Para Esmé, con amor y sordidez", acaso el mejor relato de Salinger; y subtitulado "14 escritores responden a la obra de J.D. Salinger"– investiga las luces y la sombra terrible del autor de *El cazador oculto* y la saga de la familia Glass con una balanceada mezcla de adoración al Jehová que inspiró una vocación y que abandonó a sus hijos. Está claro que el influjo de Salinger –otra vez: en el principio era el Verbo y el Verbo era *Salingerizar*– no es tema sencillo y que, por momentos, puede bordear lo patológico (de ahí la predilección que los magnicidas cazadores de "falsos" tienen por la figura evangélica de Holden Caulfield) y que su obra, aunque breve, tiene la contundencia de un ántrax literario. Sí, leer a Salinger –ser *salingerizado*– equivale a contagiarse primero y después, según el caso, la necesidad casi desesperada de descubrir una vacuna o vivir felizmente contaminado por el resto de los días.

Los catorce ensayos incluidos en *With Love and Squalor* –casi todos ellos firmados por gente desconocida para el lector en castellano, pero no importa, porque aquí la estrella es Salinger– muestran una y otra vez esta contra-

CONTINUA ▸

El canto del viejo soldado



VALER LA PENA
Juan Gelman
Seix Barral
Buenos Aires, 2001
160 págs., $ 12

POR SANTIAGO LLACH

"La poesía es esto./ Y luego, escríbelo", anotaba Juan Gelman en el último poema de *Violín y otras cuestiones*, su primer libro, publicado en 1956. Su obra, un curso largo y ardoroso de poesía civil, ha sido siempre una tentativa multiplicada, emperrada en captar la poesía que, anterior a la escritura, hay en el mundo, o más bien en la ciudad.

Se ha insistido con persistencia en los rasgos comunes que recorrían muchos de los poetas que empezaron a publicar hacia los años sesenta, y se los ha agrupado muchas veces bajo el nombre de coloquialismo. Lejos de adscribir a una coherencia programática, la poesía es en Gelman el lugar donde asoman la necesaria endeblez de una voz personal, individual, y una voluntad de indagación en la que se refleja eso que bien describe la vieja frase hecha: una conciencia desgarrada.

¿En qué momento el lenguaje, patrimonio común, se vuelve individual? En *Valer la pena*, que contiene 136 poemas escritos entre 1996 y 2000, Gelman vuelve a elegir algunas palabras que retoman viejas obsesiones personales: pájaro, deseo, alma, noche, amor, compañeros, muerte, caballo, niño, memoria. Son también palabras clave de la historia de la literatura. Su voz recurre a préstamos en su hambre de lecturas, como en "Rones", ese poema entrañable para todo lector de poesía en el que enlaza con pasión de sibarita al romano Catulo y a los nicaragüenses Darío y Martínez Rivas (tal vez en homenaje al epicúreo Paco Urondo, de quien Gelman recoge la frase que titula el libro). Pero esa voz nunca es engolada, y hace un culto de cierta falta de énfasis.

A través de los nombres de personas (Andreíta, Mara, José, Gerarda, Marcela) y de lugares (Rusia, Serrano y Corrientes, café Colón de Malabia y Corrientes), el poeta le ofrece al lector sus señas particulares. Por supuesto, esas experiencias formadoras de la persona de Gelman que son la literatura y la política entran también a través de nombres y referencias (Eduardo Milán, Hugo Gola, Paco Urondo, Marx, elecciones democráticas, militares). Gelman imagina y talla en sus poemas las advertencias de la realidad ("Cuidado con el país que existe. Cuidado con el país que no existe"). Pero, para el poeta, la poesía no es necesariamente un arma sino sobre todo el lugar donde sueña y lidia con la reparación, el remanso y el recuerdo. Es por eso, porque cree que ahí se puede integrar la experiencia, que se permite incluso nombrar lo peor (CCD Automotores Orletti, El Vesubio).

Muchos de los poemas de *Valer la pena* ensayan poéticas con intensidad. "Escribe porque/ la vida lo escribe y cree/ que escribe sobre/ lo que ella no sabe", dice Gelman en un poema dedicado a la luna. En "Otoño" se permite esa ironía tierna que ya otras veces usó: "Dado que la vena poética no es/ una arteria donde circulan/ vehículos de toda clase, me/ pregunto/ hasta qué punto/ esta rima molesta la interrogación".

Finalmente, la poesía experimenta que la definición se convierte también en abandono: "La piedra está al sol, la cubren/ de ideas que velan/ su relación con la verdad". La voluntad pelada de la búsqueda convierte la exposición en un motivo de amor. Estos poemas, ha dicho Gelman, no son sino cartas personales que ha decidido mostrar después a los demás. Cultivo delicado de un viejo vicio, buceo provisional en la sintaxis, lugar donde se sintetiza la experiencia, la poesía es también allí donde el poeta acude en resguardo de su propia voz. "Nadie te enseña a ser vaca./ Nadie te enseña a volar en el espanto./ Mataron y mataron compañeros y/ nadie te enseña a hacerlos de nuevo." Toda escritura es escritura de futuro. Como el canto melancólico de un viejo soldado (que sabe mejor que antes, pese a todo, dónde, con quién y contra quién está), este libro conmovedor no es una máquina de guerra sino el ejercicio de una vieja función, la de transformar el dolor y devolverle a la lengua algo casi imposible ya: el poder de captar la emoción colectiva. ♣

Antonio Berni, poeta

Antonio Berni murió el martes 13 de octubre de 1981. Antes, había pintado a Graciela en tres enormes cuadros memorables (uno de ellos inconcluso). Por este motivo, con un enorme orgullo, ella se considera "su última Ramona". A veinte años de la muerte del maestro, Graciela autorizó a la revista *ramona* (recientemente distinguida por la Asociación Argentina de Críticos de Arte como "revista del año" y con el Premio a la Difusión de la Actividad Plástica) a reproducir, con exclusividad, algunos de los poemas y cartas que Berni le escribió entre marzo y septiembre de 1981. Para Graciela, Ramona es mucho más que una prostituta, es un arquetipo femenino más amplio, que obviamente tiene que ver con el sexo: una mujer vulnerable que vive una vida marginal porque no tiene la protección oficial de un hombre. Del número 18 de *ramona*, que acaba de aparecer, reproducimos uno de los textos de Berni. ♣

Diez y veinte cien años pasarán
tus huesos y los míos
reposarán alejados un día
en columbarios
o en la tierra
silenciosos y extraños.
Derrumbada la morada del amor
con sus escombros muertos
no se la puede ya reconstruir.
En un lugar, levantará el amor,
otras mansiones
con otros materiales
en perpetua metamorfosis
de la vida
el espíritu
la carne
y el corazón.

29-3-81

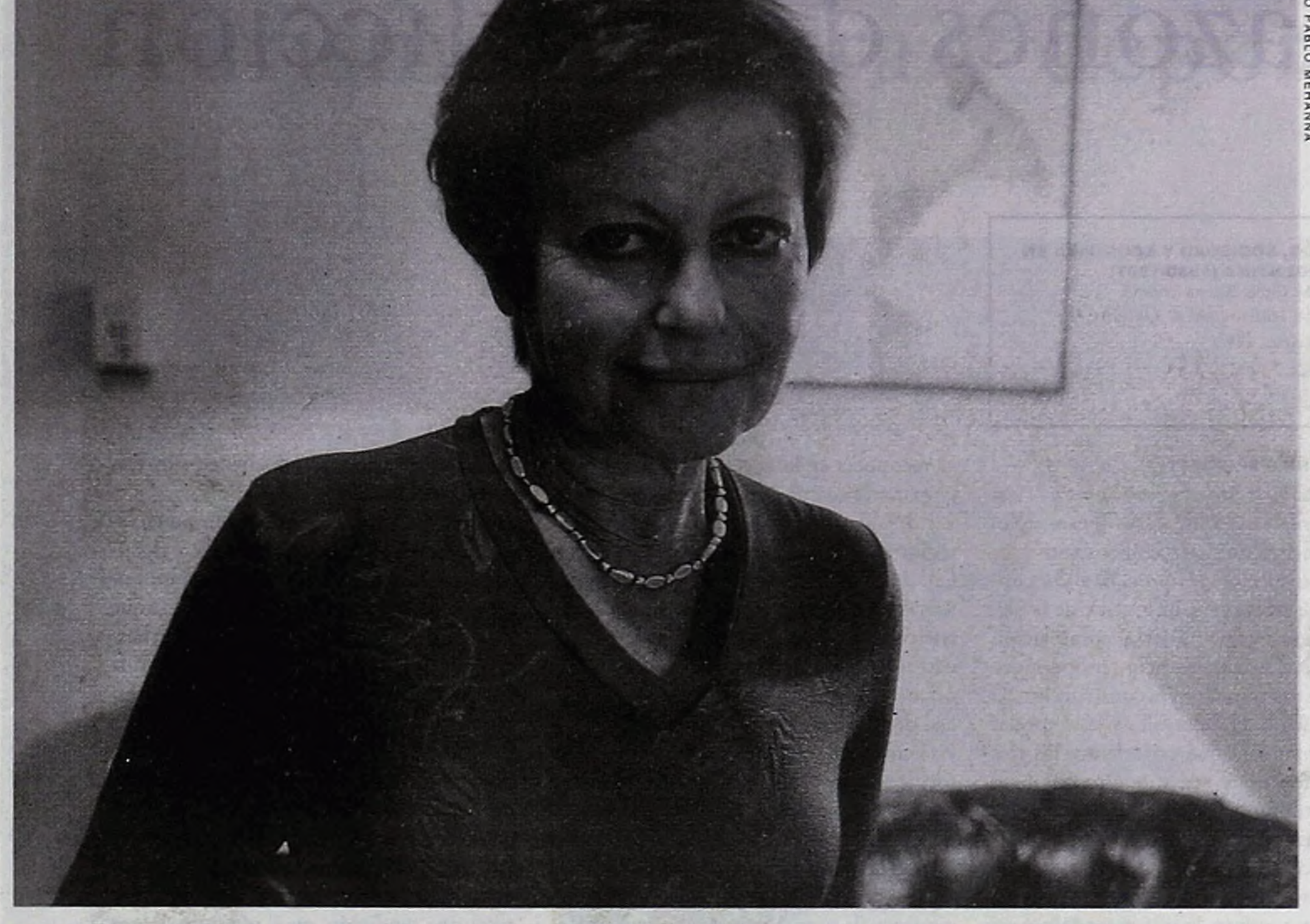


FOTO PABLO MEHANNA

ENTREVISTA

Contar el cuento

La crueldad de la vida (Alfaguara) es el último libro de relatos de Liliana Heker. Como es habitual en su producción, lo siniestro aparece agazapado en la cotidianidad de la clase media argentina, esa especie que está hoy en peligro de extinción.

POR WALTER CASSARA

Liliana Heker nació en Buenos Aires en 1943. Ha publicado numerosos relatos que se encuentran recopilados en *Los bordes de lo real* (1991) y es asimismo autora de un tríptico de cuidadas novelas cortas: *Un resplandor que se apagó en el mundo, Zona de clivaje* y *El fin de la historia*. En la década del sesenta publicó *Los que vieron la zarza*, recopilación de relatos que fue distinguida con una mención en el premio Casa de las Américas. Dirigió la revistas literarias *El escarabajo de oro* y *El ornitorrinco*. Sus filosos ensayos y polémicas fueron reunidos en *Las hermanas de Shakespeare* (1999).

***La crueldad de la vida*, el título de su nuevo libro, es un frase melodramática, ¿no? ¿Qué aspectos del melodrama le interesa rescatar para su ficción?**

–No es que rescate en particular el melodrama, ni tampoco me interesa eso de que sea tomado como un género de mujeres. Trabajo muchísimo mi literatura y, en última instancia, si tomo situaciones melodramáticas es porque creo (y eso es algo que se sostiene en uno de mis cuentos) que, a veces, ciertos excesos como el melodrama, lo único que indican es una especie de vestigio un poco descarriado de la sed de vivir, de la misma manera que el alcohol o la droga. En última instancia lo que me interesa es el por qué de ciertas actitudes melodramáticas de la gente, pero no escribir melodramas.

¿Entonces no considera que exista algo como una "escritura femenina"?

–No, creo que hay mujeres que escriben y hombres que escriben. Nadie se sustrae de su propio sexo para escribir, como no se sustrae de su propia historia, de su propio lenguaje y de su propio carácter. Uno escribe con todo eso y todo eso pesa en la escritura, pero de ninguna manera creo que el sexo sea más determinante que otros factores. De cualquier modo, una de las particularidades del escritor es que crea lenguaje. Lo que importa es hasta qué punto la propia experiencia y el conocimiento de experiencias ajenas sirve para crear esos lenguajes, con qué agudeza se crean esos lenguajes y esas psicologías que a veces son no diría extrañas a uno (de alguna manera tienen que ser familiares), pero sí pueden ser exteriores.

Sus personajes siempre esperan algo, mientras sus vidas son devoradas o cercadas por eso que esperan. El tópico señala algo del orden de un optimismo que termina por volverse trágico.

–Mis personajes terminan en general en situaciones bastante terribles, pero, si tuviera que analizar mis cuentos, diría que en esas vidas que, en realidad no terminan de resolverse, se vislumbra, en algún punto del relato, una posibilidad de ser feliz; una especie de ventanita. La condición humana suele hacer que seamos desdichados, pero hay una posibilidad de alegría. Sin duda, esa contradicción entre una necesidad de vida y una necesidad de alegría, de alguna manera podría definir mis cuentos.

Sus personajes constantemente se vuelven hacia el pasado, en un denso tráfico con lo desconocido, con la infancia. A la vez puede percibirse en ellos cierta desintegración o inconformismo moral que los conduce hacia el desastre.

–Es muy probable. En muchos de mis cuentos algún episodio de la infancia lo refleja el conflicto actual. Es una característica mía, sin duda. En cuanto a la desintegración moral... a mí lo que me interesa es que mis personajes se muevan en un ámbito cotidiano y que pertenezcan, aunque no esté marcado, a la clase media, algo que aparentemente es lo más normal. Si hay algo que singularmente me interesa en la literatura es mostrar la fisura dentro de esos ámbitos de normalidad. Cómo una situación aparentemente normal y pacífica puede conducir a la locura, al disparate o al crimen incluso. Eso es una decisión personal que tiene que ver con mi ideología. Cuando escribo un texto "ideológico" y no de ficción puedo ser explícita respecto de mi visión del mundo; cuando escribo cuentos, esavisión no tiene por qué ser explícita, pero sin duda se filtra en lo que escribo.

Mucho más que la novela, el cuento suele estar ligado a una estricta preceptiva técnica: argumentos transparentes, tramas sólidas, finales persuasivos...

–No escribo a la luz de preceptivas. Sé que un cuento, tal como lo dijo Quiroga, es una novela sin ripio; exige, dentro de una estructura que puede ser abierta, un enorme rigor interno para que produzca ese efecto que casi se parece al poema. El cuento produce un efecto estético, casi diría compulsivo. Cortázar decía que la novela gana por puntos y el cuento por *knock out*. Conseguir ese *knock out* exige mucho trabajo. Uno siempre, en cada texto de ficción, choca con sus propios límites, choca entre aquello que quiere decir y ciertas posibilidades limitadas. En ese deseo de resolver ese choque uno va avanzando con la forma, va rompiendo con ciertas formas tradicionales, simplemente por el límite que presenta la forma tradicional para sugerir aquello tan particular que uno quiere para cada cuento.

"Política" y "ficción" siempre tendieron a formar una misma trama en la literatura argentina. ¿De qué modo hoy un escritor podría aludir o resignificar las luchas y los movimientos sociales?

–Es un gran desafío en este momento. Estamos ante una situación social nueva que va a empezar a aparecer en la literatura. Toda esa degradación del trabajo, esa pérdida de la seguridad, no sólo la seguridad policial sino la seguridad que podía dar un proyecto, una carrera, un trabajo más o menos estable, toda esa pérdida de ese tejido social y de una solidaridad que de alguna manera nos constituía, es decir todo el peso que solía tener la clase media se perdió y todavía es terriblemente conflictivo como para que la literatura empiece a dar testimonio de cómo esos conflictos modifican a los seres humanos. Creo que poco a poco vamos a empezar a encontrar en la ficción formas para contar eso. ♣

dicción, este "te amo, te odio, dame más", a la vez que comparan las irreconciliables diferencias entre "descubrir" a Salinger como lectores y "releer" a Salinger como escritores. Así, Walter Kirn escribe sobre el espanto de que los críticos norteamericanos te comparen con Salinger como "mensaje en código de que empezaste bien, pero que también te falta mucho". René Steinke analiza las costumbres de la "Chica Salinger" a la luz de su experiencia personal y las revelaciones amarillistas sobre J.D. Charles D'Ambrosio analizan el suicidio de su hermano a la luz del suicidio de Seymour Glass. Emma Forrest teoriza sobre Holden Caulfield como responsable del descubrimiento de la idea del adolescente "mini-adulto" y, desde entonces, la necesidad de "Nuevos Salingers" para alimentar el mercado editorial. Aleksandar Hemon elige el costado zen filtrado a partir de su experiencia de lector en Bosnia. Lucinda Rosenfeld disecciona a Franny y Amy Sohn se arriesga a reescribirla (con ella esperando a su novio y religiosamente obsesionada por Stan Franny Glass) y no le sale tan mal. John McNally, en cambio, evoca a Edgar Marsalla quien, en una línea de *El cazador oculto*, se tira "un pedo terrorífico" y desaparece de la novela para siempre, así como a ese glorioso personaje secundario que es el granujiento Ackley. Karen E. Bender explica el desafío de "ganarle a Holden" cada vez que un joven escritor norteamericano pone por escrito a un adolescente disfuncional. Thomas Beller propone un interesante "realismo mágico salingeriano" a partir de un "clima Salinger" que altera las leyes del espacio y del tiempo en *Raise High the Roof Beam, Carpenters*. Benjamin Anastas investiga los diferentes modos en que se ha venido leyendo la vida real de un Salinger ya casi imaginario. Aimee Bender desarma los *Nueve cuentos* como formas "anti-didácticas" del género. Joel Stein hace ruido sobre el silencio salingeriano y Jane Mendelsohn –a la hora del cierre– descubre que El Gran Tema de Salinger no es otro que el de La Muerte (morir, matar, matarse, "me mató") y explica cómo sacudirse de encima al monstruo y dejar de preguntarse de una buena vez por todas a dónde van los patos en invierno.

Histérico, imprevisible, ciclotímico, espiritual, gracioso, solemne, humilde, mesiánico, temeroso, entrañable, maleducado y, finalmente, inspirador, no resulta arriesgado afirmar que *With Love and Squalor* es –ya era hora– el primer libro sobre Salinger que Salinger disfrutaría leyendo (seguro que Jerry está en eso) y cuyo principal e inmediato efecto en el lector de Salinger (¿habrá elogio mayor?) es el de provocar la impostergable necesidad de volver a arrojarse sobre esos otros cuatro inmensos libritos sin foto de autor en la solapa.

RODRIGO FRESÁN

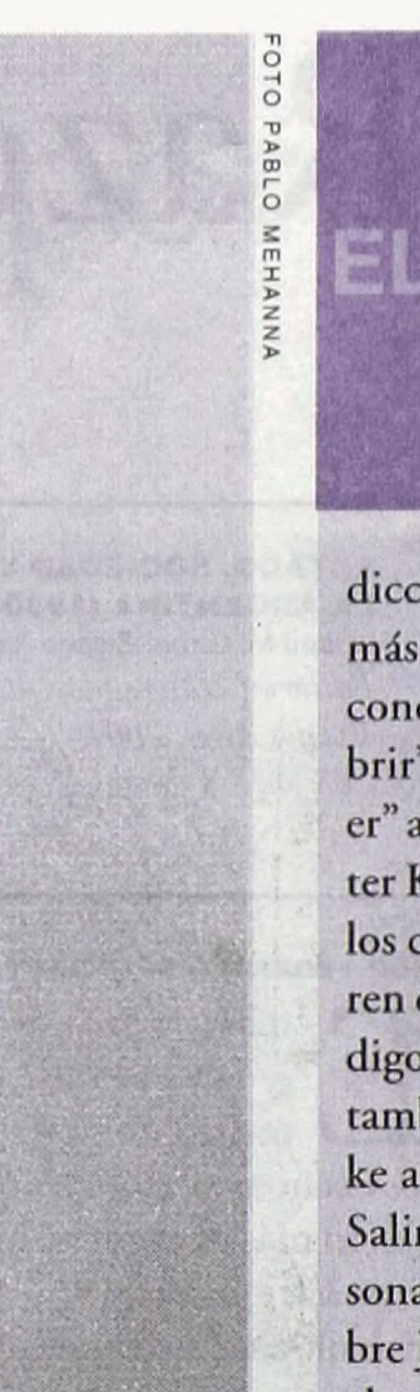


FOTO PABLO MEHANNA

ENTREVISTA

Contar el cuento

La crueldad de la vida (Alfaguara) es el último libro de relatos de Liliana Heker. Como es habitual en su producción, lo siniestro aparece agazapado en la cotidianidad de la clase media argentina, esa especie que está hoy en peligro de extinción.

POR WALTER CASSARA

Liliana Heker nació en Buenos Aires en 1943. Ha publicado numerosos relatos que se encuentran recopilados en *Los bordes de lo real* (1991) y es asimismo autora de un tríptico de cuidadas novelas cortas: *Un resplandor que se apagó en el mundo*, *Zona de clivaje* y *El fin de la historia*. En la década del sesenta publicó *Los que vieron la zarza*, recopilación de relatos que fue distinguida con una mención en el premio Casa de las Américas. Dirigió la revistas literarias *El escarabajo de oro* y *El ornitorrinco*. Sus filosos ensayos y polémicas fueron reunidos en *Las hermanas de Shakespeare* (1999).

***La crueldad de la vida*, el título de su nuevo libro, es un frase melodramática, ¿no? ¿Qué aspectos del melodrama le interesa rescatar para su ficción?**

–No es que rescate en particular el melodrama, ni tampoco me interesa eso de que sea tomado como un género de mujeres. Trabajo muchísimo mi literatura y, en última instancia, si tomo situaciones melodramáticas es porque creo (y eso es algo que se sostiene en uno de mis cuentos) que, a veces, ciertos excesos como el melodrama, lo único que indican es una especie de vestigio un poco descarriado de la sed de vivir, de la misma manera que el alcohol o la droga. En última instancia lo que me interesa es el por qué de ciertas actitudes melodramáticas de la gente, pero no escribir melodramas.

¿Entonces no considera que exista algo como una "escritura femenina"?

–No, creo que hay mujeres que escriben y hombres que escriben. Nadie se sustrae de su propio sexo para escribir, como no se sustrae de su propia historia, de su propio lenguaje y de su propio carácter. Uno escribe con todo eso y todo eso pesa en la escritura, pero de ninguna manera creo que el sexo sea más determinante que otros factores. De cualquier modo, una de las particularidades del escritor es que crea lenguaje. Lo que importa es hasta qué punto la propia experiencia y el conocimiento de experiencias ajenas sirve para crear esos lenguajes, con qué agudeza se crean esos lenguajes y esas psicologías que a veces son no diría extrañas a uno (de alguna manera tienen que ser familiares), pero sí pueden ser exteriores.

Sus personajes siempre esperan algo, mientras sus vidas son devoradas o cercadas por eso que esperan. El tópico señala algo del orden de un optimismo que termina por volverse trágico.

–Mis personajes terminan en general en situaciones bastante terribles, pero, si tuviera que analizar mis cuentos, diría que en esas vidas que, en realidad no terminan de resolverse, se vislumbra, en algún punto del relato, una posibilidad de ser feliz; una especie de ventanita. La condición humana suele hacer que seamos desdichados, pero hay una posibilidad de alegría. Sin duda, esa contradicción entre una necesidad de vida y una necesidad de alegría, de alguna manera podría definir mis cuentos.

Sus personajes constantemente se vuelven hacia el pasado, en un denso tráfico con lo desconocido, con la infancia. A la vez puede percibirse en ellos cierta desintegración o inconformismo moral que los conduce hacia el desastre.

–Es muy probable. En muchos de mis cuentos algún episodio de la infancia lo refleja el conflicto actual. Es una característica mía, sin duda. En cuanto a la desintegración moral... a mí lo que me interesa es que mis personajes se muevan en un ámbito cotidiano y que pertenezcan, aunque no esté marcado, a la clase media, algo que aparentemente es lo más normal. Si hay algo que singularmente me interesa en la literatura es mostrar la fisura dentro de esos ámbitos de normalidad. Cómo una situación aparentemente normal y pacífica puede conducir a la locura, al disparate o al crimen incluso. Eso es una decisión personal que tiene que ver con mi ideología. Cuando escribo un texto "ideológico" y no de ficción puedo ser explícita respecto de mi visión del mundo; cuando escribo cuentos, esa visión no tiene por qué ser explícita, pero sin duda se filtra en lo que escribo.

Mucho más que la novela, el cuento suele estar ligado a una estricta preceptiva técnica: argumentos transparentes, tramas sólidas, finales persuasivos...

–No escribo a la luz de preceptivas. Sé que un cuento, tal como lo dijo Quiroga, es una novela sin ripio; exige, dentro de una estructura que puede ser abierta, un enorme rigor interno para que produzca ese efecto que casi se parece al poema. El cuento produce un efecto estético, casi diría compulsivo. Cortázar decía que la novela gana por puntos y el cuento por *knock out*. Conseguir ese *knock out* exige mucho trabajo. Uno siempre, en cada texto de ficción, choca con sus propios límites, choca entre aquello que quiere decir y ciertas posibilidades limitadas. En ese deseo de resolver ese choque uno va avanzando con la forma, va rompiendo con ciertas formas tradicionales, simplemente por el límite que presenta la forma tradicional para sugerir aquello tan particular que uno quiere para cada cuento.

"Política" y "ficción" siempre tendieron a formar una misma trama en la literatura argentina. ¿De qué modo hoy un escritor podría aludir o resignificar las luchas y los movimientos sociales?

–Es un gran desafío en este momento. Estamos ante una situación social nueva que va a empezar a aparecer en la literatura. Toda esa degradación del trabajo, esa pérdida de la seguridad, no sólo la seguridad policial sino la seguridad que podía dar un proyecto, una carrera, un trabajo más o menos estable, toda esa pérdida de ese tejido social y de una solidaridad que de alguna manera nos constituía, es decir todo el peso que solía tener la clase media se perdió y todavía es terriblemente conflictivo como para que la literatura empiece a dar testimonio de cómo esos conflictos modifican a los seres humanos. Creo que poco a poco vamos a empezar a encontrar en la ficción formas para contar eso. ♣

EL EXTRANJERO

dicción, este "te amo, te odio, dame más", a la vez que comparan las irreconciliables diferencias entre "descubrir" a Salinger como lectores y "releer" a Salinger como escritores. Así, Walter Kirn escribe sobre el espanto de que los críticos norteamericanos te comparen con Salinger como "mensaje en código de que empezaste bien, pero que también te falta mucho". René Steinke analiza las costumbres de la "Chica Salinger" a la luz de su experiencia personal y las revelaciones amarillistas sobre J.D. Charles D'Ambrosio analizan el suicidio de su hermano a la luz del suicidio de Seymour Glass. Emma Forrest teoriza sobre Holden Caulfield como responsable del descubrimiento de la idea del adolescente "mini-adulto" y, desde entonces, la necesidad de "Nuevos Salingers" para alimentar el mercado editorial. Aleksandar Hemon elige el costado zen filtrado a partir de su experiencia de lector en Bosnia. Lucinda Rosenfeld disecciona a Franny y Amy Sohn se arriesga a reescribirla (con ella esperando a su novio y religiosamente obsesionada por Stan Franny Glass) y no le sale tan mal. John McNally, en cambio, evoca a Edgar Marsalla quien, en una línea de *El cazador oculto*, se tira "un pedo terrorífico" y desaparece de la novela para siempre, así como a ese glorioso personaje secundario que es el granujiento Ackley. Karen E. Bender explica el desafío de "ganarle a Holden" cada vez que un joven escritor norteamericano pone por escrito a un adolescente disfuncional. Thomas Beller propone un interesante "realismo mágico salingeriano" a partir de un "clima Salinger" que altera las leyes del espacio y del tiempo en *Raise High the Roof Beam, Carpenters*. Benjamin Anastas investiga los diferentes modos en que se ha venido leyendo la vida real de un Salinger ya casi imaginario. Aimee Bender desarma los *Nueve cuentos* como formas "anti-didácticas" del género. Joel Stein hace ruido sobre el silencio salingeriano y Jane Mendelsohn –a la hora del cierre– descubre que El Gran Tema de Salinger no es otro que el de La Muerte (morir, matar, matarse, "me mató") y explica cómo sacudirse de encima al monstruo y dejar de preguntarse de una buena vez por todas a dónde van los patos en invierno.

Histérico, imprevisible, ciclotímico, espiritual, gracioso, solemne, humilde, mesiánico, temeroso, entrañable, maleducado y, finalmente, inspirador, no resulta arriesgado afirmar que *With Love and Squalor* es –ya era hora– el primer libro sobre Salinger que Salinger disfrutaría leyendo (seguro que Jerry está en eso) y cuyo principal e inmediato efecto en el lector de Salinger (¿habrá elogio mayor?) es el de provocar la impostergable necesidad de volver a arrojarse sobre esos otros cuatro inmensos libritos sin foto de autor en la solapa.

RODRIGO FRESÁN

Razones de la aflicción

BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en Libro Shop.

Ficción

1. El señor de los anillos
J.R.R. Tolkien
(Minotauro, $ 15)

2. El Hobbit
J.R.R. Tolkien
(Minotauro, $ 15)

3. Harry Potter y la piedra filosofal
J.K. Rowling
(Emecé, $ 14)

4. Baudolino
Umberto Eco
(Lumen, $ 22)

5. Te digo más y otros cuentos
Roberto Fontanarrosa
(De la Flor, $ 16)

6. Monólogos de la vagina
Eva Ensler
(Planeta, $ 12)

No ficción

1. El cochero
Jorge Bucay y Marcos Aguinis
(Atlántida, $ 17)

2. El camino del encuentro
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 14,90)

3. El atroz encanto de ser argentinos
Marcos Aguinis
(Planeta, $ 17)

4. ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson
(Urano, $ 10)

5. Descanso de caminantes
Adolfo Bioy Casares
(Sudamericana, $ 19)

6. Juan Manuel de Rosas
Pacho O'Donnell
(Planeta, $ 16)

¿Por qué se venden estos libros?

"En el mundo ficcional, se nota una tendencia al niño fantasioso, encerrado en su propio mundo, pequeño físicamente, pero *enooooooooooorme* en otro plano. Aguinis y Bucay copan la parada juntos y separados: se deben estar llenando de platita", opina Perla Rich de la redacción de *Radarlibros*.

ESTADO, SOCIEDAD Y ECONOMÍA EN LA ARGENTINA (1930-1997)
Noemí M. Girbal-Blacha (coord.)
Editorial Universidad de Quilmes
Buenos Aires, 2001
265 págs. $ 8

POR FEDERICO SIMONETTI

Estado, sociedad y economía en la Argentina (19301997) no es simplemente una selección subjetiva de los hechos y personajes que cada autor consideró más relevante e influyente de la historia nacional y una posterior compilación cronológica. Esta publicación propone detener nuestra mirada en la construcción, la conformación, el desarrollo y la interrelación permanente que existe entre los tres ejes planteados. Y por supuesto que para lograr comprender la dinámica y la evolución de las líneas de pensamiento propuestas es necesario comprender el motor de los procesos históricos argentinos: la tensión constante entre los intereses de los sectores dominantes y los de la sociedad.

Pero Noemí Girbal-Blacha, lejos de los planteos que tienden a "naturalizar" esta tensión, plantea que el surgimiento del establishment político nacional puede explicarse porque "espacio y actor social conforman una relación-tensión entre la fragmentación regional de los sectores dominantes y la formación de un Estado nacional centralizado. Una ecuación que implica reconocer en la Argentina la conformación de un sector dirigente nacional a través de alianzas entre sectores dominantes regionales y explicar la formación de un Estado y un mercado nacional. La lógica social forma parte de las leyes y de la estructura de funcionamiento de una realidad regional. Conforme a este planteo teórico, el espacio proviene de un modelo social dominante, es socialmente producido y se convierte en un sinónimo de sistema socioeconómico".

El libro está organizado en seis capítulos que abordan la situación nacional en el Estado neoconservador y las consecuencias de la crisis del '30, el peronismo y el surgimiento de una "Nueva Argentina", la Revolución Libertadora y la proscripción, el desarrollismo y la radicación de capitales extranjeros, el Estado burocrático autoritario de la Revolución Argentina, el retorno de Perón y la disgregación del poder democrático, el Proceso, las víctimas y las consecuencias terribles para la democracia recuperada a partir de 1983. Los autores, Noemí Girbal-Blacha, Adrián Gustavo Zarrilli y Juan Javier Balsa, son investigadores del Conicet y docentes de diversas universidades nacionales.

Por otra parte se pueden encontrar en esta publicación exquisitas fuentes y documentaciones que van desde citas a un boletín de la Sociedad Rural exhortando a que Yrigoyen delegue el poder económico, hasta arengas de *Ámbito Financiero* a favor de los "votos del mercado" en 1989; desde escritos de Roberto Arlt, hasta el periódico *CGT de los Argentinos*. Figuran también discursos históricos, desde el famoso "Por cada uno de nosotros, caerán cinco de ellos" de Perón, hasta el "Compatriotas, ¡Felices Pascuas!", de Alfonsín. Slogans encubriendo una declaración de guerra, en el primer caso, una rendición, en el segundo, y ambos una derrota del pueblo.

La comprensión de los procesos históricos de nuestro país, las características de sus actores, su evolución e involución económica, los cambios en la manera de pensar de la sociedad y los motivos, a veces hasta sangrientos, de esos cambios, es una tarea difícil, pero de vital importancia para explicar el presente. Este libro puede ser un aporte interesante en esa búsqueda. ♣

Los límites de la literatura

EL HOMBRE DE LA CORBATA ROJA
Natalia Kohen
Atlántida
Buenos Aires, 2001
224 Págs. $ 17

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Este libro no es literatura. Se podría decir que es más que eso porque contiene, además de los 24 relatos, una serie de 24 obras plásticas (aguafuertes, dibujos y grabados). En un particular diálogo, Natalia Kohen hace hablar a la pintura y la escritura y demuestra con gran eficacia que no son artes irreconciliables. Por el contrario, pueden congeniar y complementarse. En algunos casos los relatos dieron origen a las pinturas y a veces, a la inversa, como explica la autora en el prólogo en el que, por otra parte, señala el hecho de que todas las obras seleccionadas son de artistas argentinos (con la excepción de Lajos Szalay, un extranjero que igualmente lleva muchos años en el país).

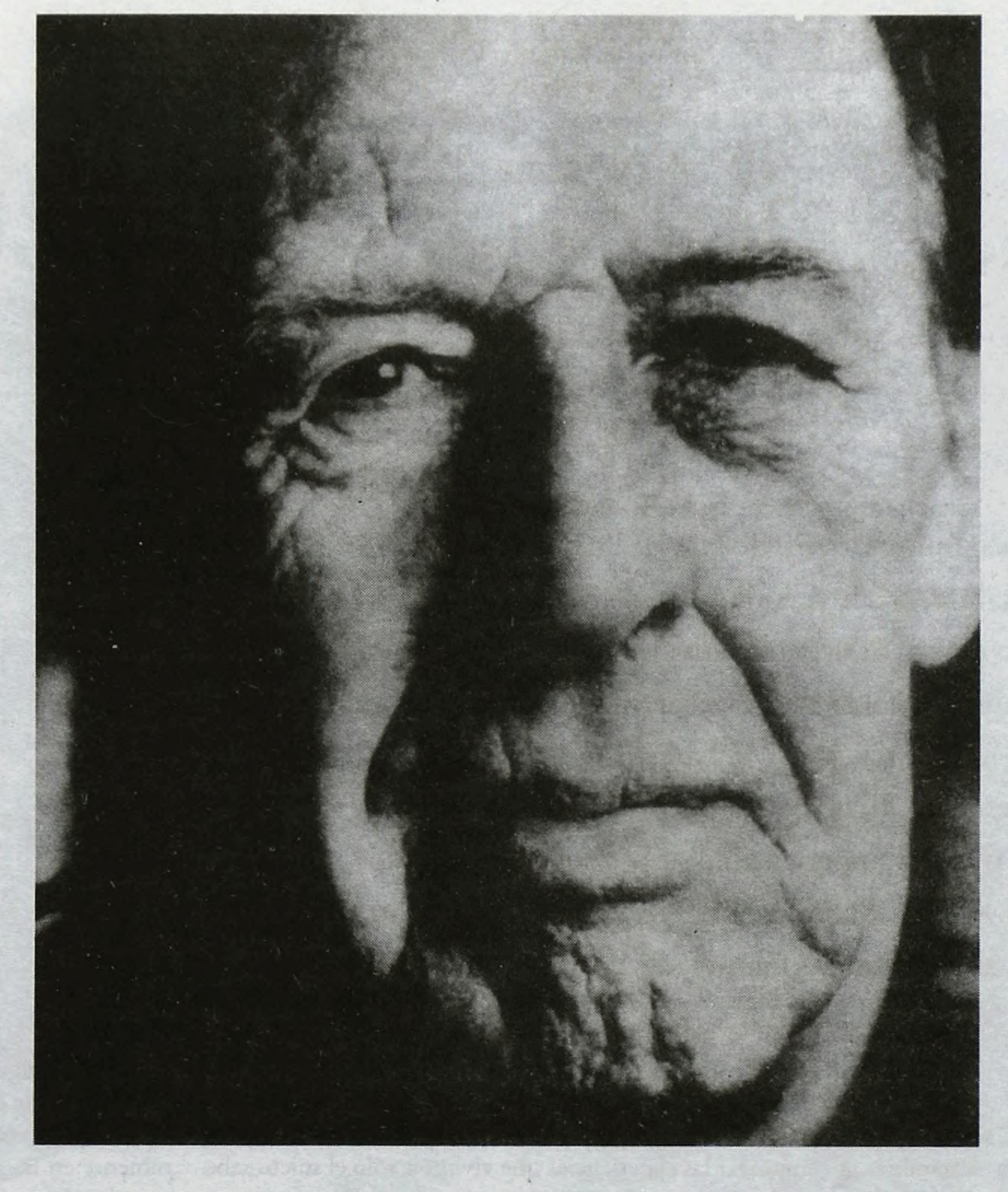
En uno de los cuentos más logrados del libro –justamente "El hombre de la corbata roja"–, la narradora envía una carta a un amigo pintor que vive en París, en la que le cuenta los problemas que le produjo la contemplación de las imágenes de un cuadro. Sobre el final de la carta, le pide que haga algo para exorcizar los efectos de la pintura. Al mensaje de socorro sigue, dentro del mismo ¿cuento?, otro dibujo del mismo artista (Antonio Seguí), donde un gaucho está por liquidar al hombre de la corbata, que perseguía a la narradora. En el epígrafe se señala que se trata de un aguafuerte enviado por el pintor como respuesta al pedido de auxilio. De este modo, se introducen otras voces en el relato: la voz del "editor" que tercia en el diálogo epistolar y comenta en tercera persona qué función juega el cuadro allí, en medio de las letras, y la del pintor, que sólo se expresa con la pintura. Luego del aguafuerte, se lee una nueva carta a París en la que la narradora agradece al destinatario haber matado al señor de la corbata roja que invadía sus pesadillas.

Con este estilo despojado, Kohen se dedica a contar pequeñas historias, por lo general de tranquilas vidas urbanas, en las que los mayores conflictos corresponden a la esfera privada. En ese sentido, "Diálogo de alcoba", a pesar de su título, es una excepción, por la simple razón que los dueños de esa alcoba "de un palacete, en un selecto barrio de la Capital" se llaman Juan Domingo y Eva. El diálogo de alcoba está bien logrado, y resulta efectivo en la creación de verosimilitud, a pesar de que un "buen peronista" no dudaría en calificarlo de "gorila". La pareja no se profesa ningún amor, y dentro de la frialdad sólo se hace explícito un pacto por el poder. "Somos socios, somos cómplices", dice ese Perón.

Otro de los momentos fuertes del libro es el cuento "De melodramas y algo más". Allí se cuenta la historia de un guionista de telenovelas que imagina una situación típica para las 4 de la tarde (una hija de terratenientes se enamora de un desclasado que resulta ser un pariente bastardo y odiado de los poderosos; se planifica su asesinato, se lo mata; luego la propia hija de ricos se mata, pero sobrevive el hijo "mestizo" que llevaba en su vientre). Terminado el guión, el mismo guionista cree estar repitiendo la historia y se atemoriza porque conoce su trágico final, que termina siendo tan ficticio como la obra que pergeñó.

Los elementos fantásticos no son nunca eje de la narración sino que se introducen como una gracia, un don o regalo que es enseguida escamoteado y, entonces, se vuelve a la "realidad", casi sin que el lector se despeine o siquiera sienta que algo extraño ha sucedido. ♣

Turismo, cultura y deporte



CULTURA Y SOCIEDAD
Raymond Williams
trad. Horacio Pons
Nueva Visión
Buenos Aires 2001
286 págs. $23

POR RUBEN H. RÍOS

Si hubiera que buscar una palabra para definir *Cultura y sociedad* y los textos que aborda, sería "respuesta". El interrogante se llama "industrialismo" y "democracia", en relación con los cuales la "cultura" responde como un registro o un mapa de la vida histórica (social, política y económica) puesta en marcha en las sociedades occidentales –Inglaterra, como caso paradigmático en el estudio– desde fines del siglo XVIII. Sin embargo, la historia de esta "respuesta", de 1780 a 1950 (tal el corte), no equivale a liquidar el interrogante.

Se trata, en Williams, más que nada de establecer los rasgos enunciativos de una tradición inglesa de pensamiento y escritura que se amalgama en la crítica a la sociedad moderna. Autoposición de ciertos textos, de ciertos autores, que habrían diseñado el significado de la palabra "cultura" como "todo un modo de vida", además de designar las actividades intelectuales y artísticas. En esa tradición se inscribe *Cultura y sociedad*, no sin contribuir en gran medida a hacerla tangible y prolongar –a través de conceptos como "orgánico" y otros de menor sobrevida, desde el conservadurismo antiliberal de un Edmund Burke hasta las pesadillas político-sociales de Orwell, desde la fundamental distinción entre "civilización" y "cultura" de Coleridge hasta el antiprogresismo elitista de un Eliot– toda una serie discursiva que tal vez sólo tiene en común el rechazo al mundo transformado en mercancía por el sistema industrial y el liberalismo político y económico.

La palabra "cultura", en todos estos pensadores, es algo así como el hilván de sentido para una formación histórica y social cuya totalidad significativa ha sido neutralizada por las determinaciones económicas.

Sin duda, en esta tradición la intervención romántica (Blake, Wordsworth, Shelley, Keats, Novalis, Byron) ejerce un influjo considerable, pero no fundacional. Esa gloria se le reserva en *Cultura y sociedad* a la sensibilidad radicalmente antimoderna y antiutilitarista de Burke, quien fijaría el aliento del lenguaje de la crítica de la cultura hasta mediados del siglo XX, y que incluso contaminaría a los primeros escritos de Marx y explica el homenaje de éste a Thomas Carlyle, la gran figura (con William Morris) del siglo XIX que nos lega la palabra "industrialismo".

Williams no puede menos que lamentar las contradicciones y el culto al héroe de Carlyle y elogiar, por lo demás, el análisis de la democracia como expresión del *laissez-faire* liberal y los anatemas lanzados contra el orden crematístico de la economía política en nombre de una "aristocracia espiritual" destinada a la conjugación de las relaciones humanas y sociales en el pensamiento y el arte. Coleridge y Carlyle, en definitiva, son los que preparan el campo de batalla de la "cultura" contra la "civilización" mediante una reubicación del arte (que ya venía de los románticos) en el siglo XX. El hilván, por supuesto, no es lineal. D.H. Lawrence representa, en este sentido, la reencarnación enriquecida de Carlyle tanto por su origen de clase (obrera) como por su experiencia personal de resistencia a la opresión del sistema industrial. Williams dedica un capítulo entero a celebrar una vida literaria y un pensamiento enervado por el deseo de plenitud sexual y comunitaria al que le da elvalor de antítesis de la tesis capitalista. Esto (de donde emana el aire gramsciano de *Cultura y sociedad*) no quiere decir más, se entiende, que la "cultura" –en los términos orgánicos de la tradición– es la antítesis de la "civilización" echada a rodar por el industrialismo decimonónico y no la superestructura de la estructura económica, de acuerdo con la visión del marxismo ortodoxo.

La toma de distancia de Williams de la crítica marxista, tal como la encuentra, no cuestiona el determinismo económico sino que amplifica su proyección sobre "todo un modo de vida" y ya no sobre las formas ideológicas, aunque no se pregunta (lo que resultaría más revelador para sus propios fines) cómo ha sido posible la determinación de la economía sobre la vida de los hombres. Con todo, la cultura como negación o superación del capitalismo y potenciación de la democracia supone el debilitamiento (al menos) de la ley económica.

Precisamente es esta tradición crítica la que hoy, de acuerdo con el organigrama posindustrial de Daniel Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976), habría quedado aprisionada en el rol de pura negación del *establishment* funcionalista del capitalismo tardío. De allí el interés de revisar las hipótesis que encierra *Cultura y sociedad*, publicado originalmente en 1958. ♣

NOTICIAS DEL MUNDO

Salió el volumen 24 de *Argos*, la revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos que ha hecho suya la difícil tarea de mantener con vida la tradición de las antiguas culturas y literaturas clásicas. Aristófanes, la iconografía funeraria egipcia, un canto de *La Ilíada*, Protágoras, Sófocles, Ovidio y otras melancolías pueden leerse en este anuario (elsale@arnet.com.ar).

Dos largometrajes y un documental biográfico se ocuparán a fondo de la vida y obra del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), una de las principales figuras del vanguardismo artístico de las primeras décadas del siglo XX y fundador de su propio movimiento, el Creacionismo. Escenario central de estas producciones será su tumba y el parque que la rodea en el balneario chileno de Cartagena, frente al Océano Pacífico, a 120 kilómetros al suroeste de Santiago, donde Huidobro vivió y escribió. Realizado por Pamela Espinoza, el documental lleva por título *Non Serviam. Yo soy Vicente Huidobro. Altazor*, la obra fundamental del poeta publicada en 1931, hace 70 años, es el punto de referencia de los dos largometrajes que dirigirán Mauricio Alamo y Felipe Vera y que se titularán *Las golondrinas de Altazor* y *El viaje en paracaídas*, respectivamente.

El premio Goncourt 2001 fue otorgado el lunes pasado a Jean-Christophe Rufin por su novela *Rouge Brésil* (*Rojo Brasil*) publicada por la editorial Gallimard. La novela de Rufin transcurre en Brasil en el siglo XVI, cuando los franceses trataron de establecer colonias en ese territorio, uno de los episodios menos conocidos de la historia de la conquista de América. Nacido en 1952 en Bourges (centro de Francia), pionero de la organización humanitaria Médicos Sin Fronteras, Rufin obtuvo en 1999 el premio Interallié por *Les causes perdues* (*Las causas Perdidas*).

Experimentar la experiencia



Especialmente invitado por el Programa de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes, Martin Jay, acaso el mayor especialista en la Escuela de Frankfurt, pronunciará una conferencia mañana lunes en el Instituto Goethe (Corrientes 319, a las 19, entrada libre y gratuita). Profesor de Historia de la Universidad de Berkeley, Jay hablará sobre la crisis de la experiencia en la filosofía del siglo XX. A continuación, *Radarlibros* ofrece un anticipo exclusivo de su conferencia.

POR MARTIN JAY

CULTIVAR LA EXPERIENCIA

"El desfallecimiento de la experiencia", señaló Th. W. Adorno, "es algo que en última instancia se remonta al atemporal proceso tecnificado de la producción de bienes materiales". Y en otro lugar agregó que "la misma posibilidad de la experiencia está en peligro". El lamento de Adorno sobre la amenazadora atrofia de la experiencia fue compartido por muchos intelectuales de su generación. La "pobreza de la experiencia", como lo definió su amigo Walter Benjamin, pareció asolar a muchos de los que habían sufrido los *shocks* traumáticos de la historia del convulsionado siglo XX. En textos de pensadores tan disímiles como Martin Buber, Ernst Jünger, Hermann Hesse, Georg Simmel, Georges Bataille, Michel Foucault, Michael Oakeshott y Raymond Williams puede discernirse con claridad el anhelo de poder volver a vivir experiencias auténticas o genuinas. Lo que se dio en llamar un verdadero "culto de la experiencia" emergió como un antídoto para las vidas supuestamente estériles y alienadas de los hombres y mujeres modernos y para la no menos extenuante conciencia de sí, mayormente teórica, que acompañó dicha alienación.

Nadie familiarizado con la historia cultural del siglo pasado puede dejar de sentirse impresionado por el alcance de esa ansiedad por algo llamado experiencia. Acaso resulte menos evidente que no sólo la experiencia pareció entrar en crisis, sino también el mismo concepto de "experiencia", término que Hans-Georg Gadamer llamó con justa razón "uno de los más oscuros que tenemos".

SEMÁNTICA DE LA EXPERIENCIA

Me gustaría referirme a la crisis de la "experiencia" (el concepto o palabra) y no la experiencia en sí (lo que el concepto o la palabra designan). Es que si no comenzamos por desenredar la maraña de denotaciones y connotaciones, a menudo contradictorias e incompatibles, adheridas a la "experiencia", no podremos esperar llegar a comprender a qué se debe esa crisis supuestamente tan profunda o incluso si se justifica hablar de una crisis. Más que un mero ejercicio semántico, revelar los múltiples niveles de significado y rastrear los diferentes usos que se han dado a esa palabra permiten apreciar aspectos fundamentales de la ansiedad del siglo XX ante la supuesta declinación de la experiencia.

Al hacerlo nos enfrentamos inmediatamente a una aparente paradoja. La palabra "experiencia" ha sido usada con frecuencia para apuntar precisamente hacia aquello que excede los conceptos y el lenguaje mismo, para designar aquello que, de tan inefable e individual, no puede ser referido en términos meramente comunicativos. Se argumenta entonces que a pesar de que podemos intentar comunicar las experiencias que vivimos, sólo el sujeto sabe realmente en qué consistió su experiencia. Dicho en otros términos, la "experiencia" no puede ser definida, puesto que hacerlo sería reducirla a otras palabras o términos conmensurables, que es precisamente lo que se busca impedir cuando se invoca el término en cuestión.

Después de lo que se dio en llamar el "giro lingüístico" (cada vez más predominante en la filosofía del siglo XX), también apareció, sin embargo, el planteo contrario: dado que nada significativo puede aparecer fuera de las fronteras de la mediación lingüística, ningún término puede escapar de la fuerza de gravedad de su contexto semántico. Para algunos defensores extremos de esta posición, la "experiencia" no es sino una palabra, un producto de un sistema discursivo que no refiere a nada real fuera de su posición en dicho sistema. Más que fundacional o previa a la reflexión, la "experiencia" misma es una función de contraconceptos que se le oponen, como por ejemplo "reflexión", "teoría" o "inocencia".

En mi opinión, ninguna de esas alternativas puede ser compartida plenamente. En su lugar, sería mejor conservar la tensión creada por laparadoja. Es decir que tenemos que ser conscientes de las maneras en que la palabra "experiencia" es a la vez un concepto lingüístico colectivo, un significante que refiere a una clase de significados que comparten algo en común, y un recordatorio de que tales conceptos siempre dejan un excedente que escapa a su dominio homogeneizador. Podríamos decir que la "experiencia" es el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre lo compartido, culturalmente expresable, y lo inefable de la interioridad individual. A pesar de ser algo que debe ser atravesado o sufrido en lugar de adquirido de manera indirecta, no obstante puede volverse accesible para otros a través de un relato *post facto*, una suerte de elaboración secundaria en sentido freudiano, que la transforma en una narrativa llena de sentidos.

EL MENOR DE DOS MALES

Entre los pensadores contemporáneos, acaso el análisis más desesperanzado de las posibilidades de recuperar aquello llamado "experiencia" se encuentra en la obra del filósofo italiano Giorgio Agamben, quien radicalizó las lecciones de Walter Benjamin y de Th. W. Adorno sobre la "destrucción de la experiencia". En su libro *Infancia e Historia* (recientemente publicado en castellano por Adriana Hidalgo), Agamben afirma lisa y llanamente que la búsqueda de la experiencia genuina, más allá de cómo la definamos, siempre está condenada al fracaso, no únicamente en la modernidad, sino por siempre jamás. La experiencia, sostiene, es otra manera de referirse a la condición imaginaria de una infancia feliz previa a la adquisición del lenguaje. La ilusión de superar la brecha entre el sujeto y el objeto, de entrar en contacto con la realidad vivida sin que medie la reflexión no es sino una nostalgia de un paraíso perdido que nunca se podrá recuperar, porque nunca existió verdaderamente. En suma, la historia puede llegar a ser un viaje peligroso, un experimento para autoformarse, la búsqueda del saber, pero no puede generar una experiencia consciente en el sentido de una inmediatez o de una presencia plena, puesto que éstas son impedidas por definición por la caída en el lenguaje, un sistema por siempre ajeno a quienes lo hablan.

Si analizamos la historia de las ideas, podremos comprobar sin embargo que el término "experiencia" no siempre fue identificado con una búsqueda tan grandiosa e irrealizable. De hecho, una de las ironías de esta identificación es que el concepto de Agamben de la experiencia como restauración de la perfecta felicidad prelingüística e infantil no se diferencia virtualmente de lo que normalmente es construido como su término opuesto: la *inocencia*. Una vez que ambos se fusionan, ¿acaso resulta sorprendente que toda valorización de la experiencia sea condenada como un ejercicio de nostalgia de una totalidad perdida?

En lugar del culto o del mito de la experiencia, que proyecta sobre el término una plétora de deseos no cumplidos y acaso irrealizables, reconocer sus múltiples significados y diferentes funciones acaso brinde alguna suerte de guía prudente en tiempos convulsionados en los que parece demasiado fuerte el deslumbramiento de cultos y mitos. Como nos recordó recientemente el filósofo inglés Stuart Hampshire en su pequeño libro *Experience and Innocence*, "la idea de la experiencia es la idea del conocimiento culpable, la expectativa de mugre e imperfección inconfesables, de necesarias decepciones y resultados inciertos, de éxitos y fracasos a medias. Una persona de experiencia ha llegado al punto en que espera que lo usual sea elegir entre el menor de dos o más males". Tal vez la "experiencia" no sea el lugar de una posible redención cuya supuesta pérdida es causa de lamento, sino una advertencia contra los desastres que nos esperan si buscamos hacer realidad ese lugar de manera literal. Nuestra experiencia con el concepto de "experiencia" tal vez nos deje alguna enseñanza, después de todo. Selección y traducción Silvia Fehrmann. ♠